

DANIELLA MONTENEGRO BAZZI

ANÁLISE DO CASO AYLAN-AL KURDI:
O sofrimento como narrativa no fotojornalismo

DANIELLA MONTENEGRO BAZZI

ANÁLISE DO CASO AYLAN-AL KURDI:
O sofrimento como narrativa no fotojornalismo

Trabalho apresentado à Faculdade de Tecnologia e Ciências Sociais Aplicadas, como requisito parcial para a obtenção ao grau de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo no Centro Universitário de Brasília – UniCEUB.

Orientador: Professor Lourenço Cardoso.

Brasília
2016

DANIELLA MONTENEGRO BAZZI

ANÁLISE DO CASO AYLAN-AL KURDI: O sofrimento como narrativa no fotojornalismo

Trabalho apresentado à Faculdade de Tecnologia e Ciências Sociais Aplicadas, como requisito parcial para a obtenção ao grau de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo no Centro Universitário de Brasília – UniCEUB.

Brasília, 10 de junho, de 2016

Banca Examinadora

Prof. Me. Lourenço Cardoso
Orientador

Prof. Me. Luiz Cláudio Ferreira
Examinador

Prof. Me. Frederico Castilho Tomé
Examinador

“Pôr de lado a solidariedade que prestamos aos que estão a braços com a guerra ou com políticas assassinas para refletirmos sobre a maneira como os nossos privilégios se situam no mesmo mapa de sofrimentos deles e podem - de maneira que preferimos nem sequer imaginar - estar relacionados com tais sofrimentos, como se o bem-estar de uns pudesse implicar a indignação de outros, é uma tarefa para a qual as imagens penosas, comoventes, fornecem apenas uma faísca inicial”.

SONTAG (2004)

AGRADECIMENTOS

Minhas primeiras palavras dedico a Adélia Maria Feijó Montenegro. Gratidão eterna por possibilitar que eu chegasse até aqui, por ter construído e estado sempre ao meu lado durante toda esta trajetória, mesmo nos momentos mais turbulentos quando eu quis desistir desta faculdade. Sou eternamente grata por tudo que você faz por mim, e te admiro infinitamente. Obrigada por ter sido sempre exemplo de força, motivação e amor, minha querida mãe.

À minha família, que sempre esteve disposta a me ouvir quando precisei dialogar. Mesmo que não fisicamente comigo, ao meu avô Amin Akil Ayoub Bazzi e a minha bisavó Maria Escolástica Botelho Feijó, obrigada por toda inspiração e amor imensurável. Deise, Guta, Samantha, Sabrina e Marlene, obrigada pelos momentos de alegria e descontração. Vocês são sensacionais!

Agradeço também aos amigos que sempre me apoiaram e foram pacientes nos momentos em que o tempo para o lazer era curto. Vitor Cabral, Rodrigo Chaves, Verônica Rodovalho, vocês são incríveis. Espero que possamos comemorar juntos todas as conquistas de nossas vidas.

Thiago Rocha, obrigada por todo companheirismo, carinho, amor e paciência durante esta e outras etapas de muito estresse e oscilações.

Aos que me tranquilizavam em relação às dificuldades da faculdade e da vida desde o ensino médio, Giovana de Paula e Isabel Albuquerque, sentirei falta dos intervalos de muita conversa e risadas. Luis Gustavo, obrigada por, mesmo distante, se fazer tão presente e por sempre estar disposto a me ajudar.

Um agradecimento especial ao colega que tornou o UniCEUB um espaço mais agradável: Vinícius Brandão, obrigada pelas tardes de diálogo e de apuração juntos. Aos colegas da Agência de Notícias, que sempre fizeram as tardes mais divertidas mesmo com muito trabalho. E à professora Isa Stacciarini, por me auxiliar nos primeiros passos para me tornar uma jornalista (juro que tento não me esquecer de evitar usar gerúndio ao escrever).

Aos professores Luiz Cláudio e Sérgio Euclides, pelos ensinamentos e por serem muito mais que mestres, por serem amigos. Obrigada, especialmente, Luiz, por me possibilitar diversas oportunidades (e me tirar da zona de conforto) e fazer com que eu me apaixonasse pela área. Professor Frederico Tomé, obrigada por aceitar instantaneamente o convite para fazer parte da banca. Ao professor Lourenço Cardoso, que não hesitou em nenhum momento quando solicitei que fosse meu orientador. Gratidão por todo auxílio.

Daniella Montenegro Bazzi

RESUMO

Em setembro de 2015, uma fotografia circulou o mundo. O registro do corpo de Aylan Al-Kurdi, um menino que acabara de se afogar na travessia do Mediterrâneo em direção à Europa, repousado próximo ao mar na praia de Ali Hoca, em Bodrum, Turquia, foi visto por pessoas de diversos países. A imagem, que repercutiu em jornais e na *web*, não apenas informa o estado de guerra que a Síria passa e situações que moradores da região têm que enfrentar para conseguir distanciamento do conflito, mas alerta também para a questão humana. A fotografia, além de registrar a situação dos migrantes, desperta o espectador para aquela realidade, mesmo que a interligando a própria existência e vivência. Revela nela mesma informações as quais precisam ser analisadas para serem compreendidas. Eis o objetivo desta pesquisa: toda imagem fotográfica possui alguma intenção intrínseca, mesmo que demonstre situações de horror – o que também tem uma justificativa, entretanto, precisa ser estudada para constatar algumas das infinitas finalidades e possibilidades.

Palavras-chaves: Fotojornalismo. Fotografia. Análise de imagem. Guerra. Aylan.

ABSTRACT

On September, 2015, a photograph circled the world. Records of Aylan Al-Kurdi's body, a boy who had just drowned at the cross of Mediterranean Sea towards Europe, resting next to the sea at the Ali Hoca beach, in Bodrum, Turkey, were seen by people from multiple countries. The image echoed in newspapers and on the web, not only informing the state of war, which Syria goes through, but also reveals the horrific scenarios that residents from the region must face in order to flee the conflict. The photograph, besides recording the refugees' scenario, awakens the viewers to that reality, even though interconnecting via their own existences and personal experiences. Reveals about itself information which must be further analyzed to be comprehended. There lies the goal of this study. Every photographic image has some intrinsic intention, even though some demonstrate situations of horror - which also presents some reasoning, however needs to be deeply studied to find some of the limitless goals and possibilities.

Keywords: Photojournalism. Photography. Image analysis. War. Aylan.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – O nu na pintura e na fotografia nos meados do século XIX	11
Figura 2 – A influência do impressionismo na fotografia (Puyo, cerca de 1900).....	12
Figura 3 – “Exemplo do resultado e da técnica <i>silhouette</i>	12
Figura 4 – Retratos a fisionotrafo.....	13
Figura 5 – Roger Fenton, 1855, Guerra da Crimeia.....	15
Figura 6 – Registro de Mathew Brady , guerra civil americana.....	16
Figura 7 – Imigrantes em Nova Iorque em alojamento não autorizado, 1890, Jacob A. Riis.....	17
Figura 8 – Lewis W. Hine.....	17
Figura 9 – Daguerreótipo, 1839.....	19
Figura 10 – Leica I, 1927.....	19
Figura 11 – Aylan Al-Kurdi, 2015.....	22
Figura 12 – Aylan Al-Kurdi editado, 2015.....	23
Figura 13 – Comandantes do grupo Aliados, 1855.....	31
Figura 14 – Refugiados na Etiópia, 1985.....	33
Figura 15 – Corpo de refugiado na Grécia após tentar atravessar mar da Turquia, 01 nov. 2015.....	34
Figura 16 – Kim Phuc, 1972.....	36
Figura 17 – Criança e abutre no Sudão, 1993.....	37
Figura 18 – Barrado.....	48
Figura 19 – Cúpula.....	49
Figura 20 – Repouso.....	50

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	FOTOJORNALISMO	11
2.1	<i>História da fotografia</i>	11
2.2	<i>História do fotojornalismo</i>	13
2.3	<i>Ética no fotojornalismo</i>	20
2.3.1	A dor como narrativa	25
2.3.2	Outros casos	34
3	ALÉM DA FOTOGRAFIA DE NILÜFER DEMIR	39
3.1	<i>Guerra Síria e migrações</i>	39
3.2	<i>Aylan Al-Kurdi</i>	41
3.3	<i>Obras e trabalhos artísticos</i>	47
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	51
	REFERÊNCIAS	53

1 INTRODUÇÃO

No dia dois de setembro de 2015, o corpo do menino Aylan Al-Kurdi foi registrado pela fotógrafa Nilüfer Demir (para a Doğan News Agency), em uma praia na Turquia. Aylan foi uma das diversas vítimas que tentam escapar atualmente de zonas de guerra na Síria ao atravessar o Mar Mediterrâneo de forma precária e insegura.

A situação de migrantes não é algo novo. A história da fotografia e casos populares relativamente recentes comprovam isto. O fotojornalismo carrega o *status* de espelho da realidade, a qual passa a ideia de que o modo que foi registrado é uma garantia de que tal coisa aconteceu da forma que o fotógrafo transmite – assim como a matéria e o tempo/forma de apresentação da imagem.

Dentre casos memoráveis, pode-se citar a foto que registra Kim Phuc, 1972, que corria nua, ainda criança, após bombardeio no Vietnã (figura 16). A partir deste registro da guerra do Vietnã a confiança de que as fotos não são necessariamente encenadas cresceu, algo de extrema relevância para a credibilidade dos fotógrafos e autoridade moral da imagem, segundo Sontag (2004). A probidade jornalística entre os fotógrafos cresceu e, conseqüentemente, a confiança do espectador também.

A posição em que a fotógrafa se encontrava assim como a de quem recebe visualmente a imagem é causa das diferentes reações diante da foto. As experiências vividas, carga cultural, conhecimentos, entre diversos outros, são fatores que geram a diferenciação na recepção, interpretação e reação em cada receptor. Um dos objetivos deste trabalho é problematizar o contraste entre a opinião, visão de mundo e a verdadeira condição daquele registro, refletindo também sobre a questão de coexistência e humanização.

A fotografia estabelece um arquivo pessoal em nossa memória, fundamental para o conhecimento e noção de mundo. Sontag (2003) defende que a dor do outro é objeto produtor de sensações e memórias, uma das razões para expor imagens do gênero. Com o passar do tempo, os instrumentos de registro são aperfeiçoados, os temas fotografáveis crescem, o que deve ser exposto ou não se torna mais controverso e complexo.

A fotografia reflete o imediatismo do testemunho, o compartilhamento da fotógrafa a partir de sua experiência do visível. Une dois atributos: objetividade e subjetividade. A objetividade está presente na imagem em si. Já a subjetividade,

com infinitas possibilidades e nenhum princípio absoluto, inclui desde a intenção do fotógrafo e da foto em si, a distintas recepções e compreensões.

A imagem comunica e transmite mensagens, faz parte da linguagem corrente da civilização. A análise e interpretação de uma fotografia são ferramentas predominantes na comunicação contemporânea, além de possibilitar pesquisas, simulações, antecipações no meio científico, conscientização mundial e de entidades internacionais.

Esta é uma pesquisa com paradigma qualitativo, em que a busca por informações se dá através de revisão bibliográfica. Mais especificamente, é um trabalho que “Se desenvolve numa situação natural, é rico em dados descritivos, tem um plano aberto e flexível e focaliza a realidade de forma complexa e contextualizada” (LÜDKE; ANDRÉ, 1986), visando expor e compreender a publicação de uma imagem de interesse público.

Ademais, há o estudo de caso de uma imagem fotográfica, que demanda, como metodologia de pesquisa, ampla revisão de literatura de artigos, livros; teorias e conteúdos direta e indiretamente relativos à ética, antropologia, fotografia e análise de imagem. Para Yin (2001 apud DUARTE; BARROS, 2005) o estudo de caso é a melhor estratégia para responder a questões “como” e “por que” em que o pesquisador tem pouco controle sobre os eventos e quando o foco está inserido em um contexto real. É realizado estudo de caso com amparo teórico da semiótica, análise técnica e funções linguísticas.

O método do estudo de caso permite ao investigador identificar os vários elementos que constituem uma situação ou problema de modo a possibilitar que outros leitores tirem suas próprias conclusões. [...] O estudo de caso é o método que contribui para a compreensão dos fenômenos sociais complexos, sejam individuais, organizacionais, sociais ou políticos. É o estudo das peculiaridades, das diferenças daquilo que o torna único e por essa mesma razão o distingue ou o aproxima dos demais fenômenos. (DUARTE, 2005, p. 234)

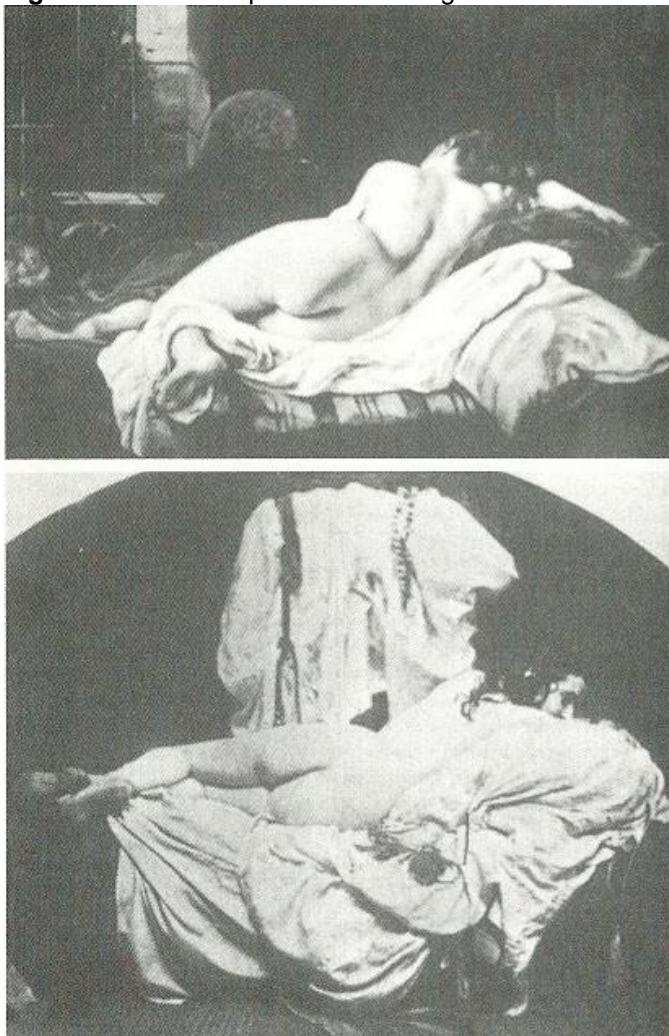
Em um primeiro momento da pesquisa é abordada a história da fotografia, assim como a do fotojornalismo. Posteriormente, serão expostas reflexões sobre a exposição de imagens de dor/horror, abordada juntamente com questões de ética. Depois será contextualizado a situação da guerra, migração e o caso específico de Aylan. Por fim, são levantadas hipóteses embasadas sobre o objetivo e efeitos da foto, além da análise da imagem em quesitos teóricos, semióticos, representativos e fotográficos. Portanto, este estudo não tem como objetivo atingir uma verdade absoluta, e sim trazer reflexões e contribuições sobre o tema discutido.

2 FOTOJORNALISMO

2.1 História da fotografia

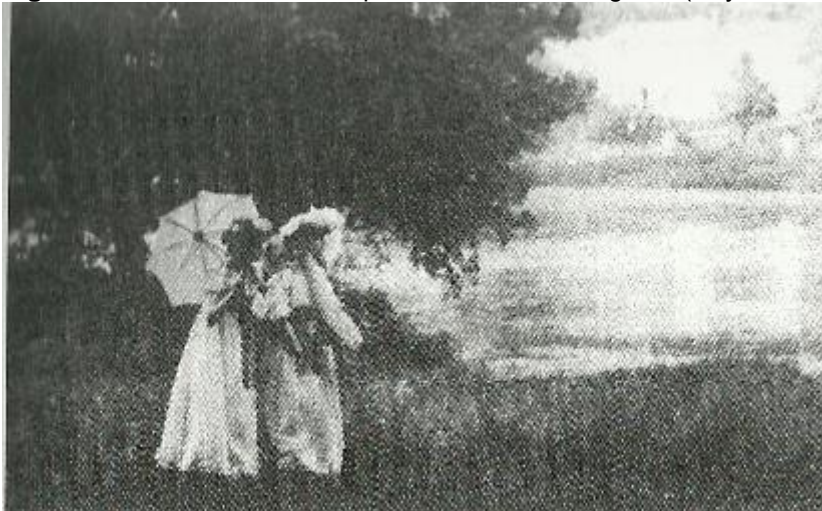
Antes de abordar a história do fotojornalismo é relevante compreender a trajetória da fotografia. Os primeiros processos fotográficos baseiam-se nos conceitos das artes plásticas, os temas dos primeiros registros revelam isso. Posteriormente, a fotografia desenvolveu-se como forma de auto representação. A foto de retrato evolui juntamente ao desenvolvimento social. Freund (2010) explica que a ascensão de camadas sociais demandou maior produção de imagens e do autorretrato - que servia como forma de exposição, para si e para os outros (como, por exemplo, os cartões de visita utilizados no final do século 19), da ascendência social.

Figura 1 – “O nu na pintura e na fotografia nos meados do século XIX”



Fonte: Freund, 2010

Figura 2 – “A influência do impressionismo na fotografia (Puyo, cerca de 1900)”



Fonte: Freund, 2010

Antes mesmo da Revolução Francesa, o retrato já se difundia entre os burgueses. Por volta do século 18, a *silhouette* (recorte em papel de lustro negro) ganha relevância na França e no mundo como modo de fazer retrato devido à rápida execução e baixo custo. Mas no início de 1800 chegou ao fim em consequência da falta de detalhes e grau de abstração da imagem. Em seguida, o *retrato miniatura* se destaca, pois atendia melhor a demanda da representação mais real possível na época. Entretanto, por volta de 1850 chegou a fim devido aos traços aristocráticos que possuía.

Figura 3 – Exemplo do resultado e da técnica *silhouette*



Fonte: Silhouettes By Hand, 2014

Posteriormente surge o *fisionotrafo*, símbolo de transição entre o antigo e o novo regime, início do século XIX. Trata-se de um processo mecânico para execução de retrato (sistema de paralelogramos articulados), que reúne técnica da silhueta e da gravura, e que aos poucos substituiu a miniatura. Mas, segundo Freund (2010), a técnica, que trazia exatidão no contorno e detalhes do rosto, fica sem expressão e emoção que só um artista animado traria. O *fisionotrafo* é o precursor ideológico imediato da máquina fotográfica, mas vale ressaltar que não está relacionado com a descoberta técnica da fotografia.

Figura 4 – Retratos a fisionotrafo



Fonte: Freund, 2010

2.2 História da fotografia e do fotojornalismo

Compreender a história do fotojornalismo é base inicial para a compreensão do momento fotojornalístico de cada época. As contribuições neste campo são diversas, logo neste estudo há seleção de momentos e acontecimentos.

[...] A história da fotografia é uma história de substituição e imposição de convenções, uma história ideológica, uma história do domínio e abandono de determinadas ideias. E mostram também que a noção de que o que cada um de nós vê com os seus olhos é a realidade não passa de uma falácia [...] (SOUSA, 2000, p 10)

Sousa (2000) traz dois conceitos de fotojornalismo: no sentido lato e no sentido restrito. No sentido lato, a atividade se caracteriza mais pela intenção e não tanto pelo produto; envolvem fotos informativas e documentais relacionadas à produção de informação. Já o sentido restrito envolve interesses particulares e não necessariamente segue os critérios de noticiabilidade; abrange a informação, contextualização e até mesmo a opinião.

O autor explica que a fotografia em seu surgimento na imprensa era vista como registro da verdade, e que os primeiros fotógrafos foram pintores (visto que essa era a principal referência para eles). Dubois (2006, p. 27) afirma que “essa capacidade mimética procede de sua própria natureza técnica, de seu procedimento mecânico, que permite fazer aparecer uma imagem [...], quase “natural”, sem que a mão do artista intervenha diretamente”. Posteriormente nasce o fotodocumentarismo, que se diferencia pela ideia de fotógrafo autor e artista além do quesito atemporalidade. No âmbito do foto documentário, vale ressaltar o documentarismo social, que abrange acontecimentos que possam ter significados para a vida humana ou que afetem a visão de mundo do homem – sai do instantâneo e aprofunda as condições sociais e desenvolvimento.

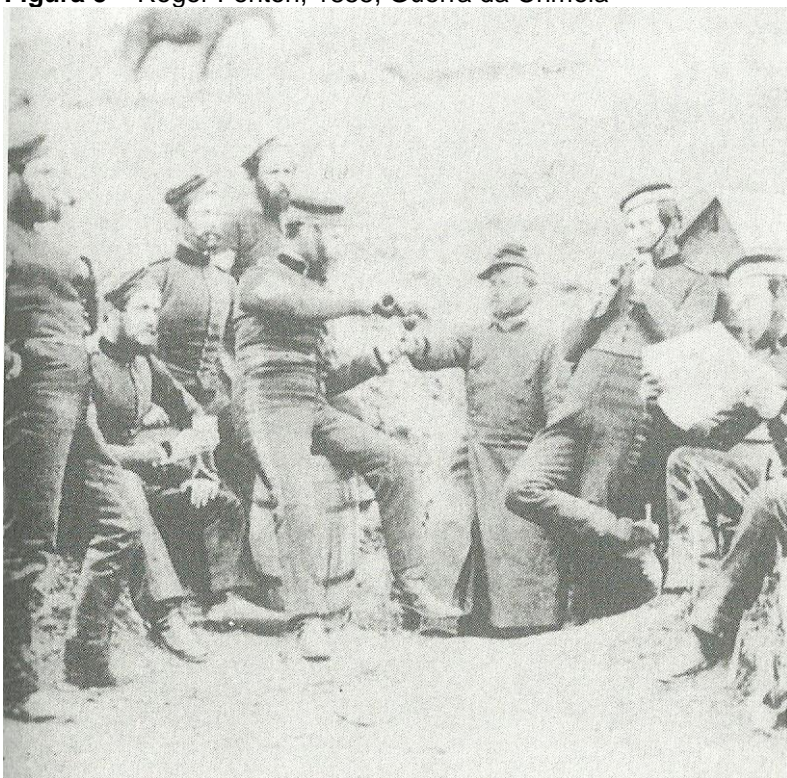
A industrialização, final do século XIX, marca a expansão da comunicação. Em 1880 surge a primeira fotografia reproduzida em jornal, no *Daily Graphic*, Nova Iorque. Em 1904, o *Daily Mirror*, Inglaterra, ilustra páginas somente com fotografias; e em 1919 o *Illustrated Daily News*, Nova Iorque, faz o mesmo. A imprensa fotográfica desde o início de sua história vive na corrida pelo “furo” (ser o primeiro a publicar sobre o assunto). A fotografia possibilitou a ilustração de matérias e aumentou o interesse dos leitores, conseqüentemente há uma diferenciação nas vendas. A fotografia de imprensa expande a visão e as informações de mundo do leitor. Já as revistas mensais, devido ao maior tempo de preparação de cada edição, publicam fotos a partir de 1885. Inicialmente, a raridade de fotos em jornais deve-se ao imediatismo, medo de investir em grandes máquinas e a tipografia para a imagem ter cor (condições técnicas).

A mecanização da reprodução, a invenção da placa seca de gelatino-brometo que permite a utilização de placas preparadas antecipadamente (1871), a melhoria das objectivas (as primeiras objectivas anastigmáticas são contruídas em 1884), a película em rolos (1884), o aperfeiçoamento da transmissão de uma imagem por telegrafia (1882) e mais tarde por belinografia abriram o caminho à fotografia de imprensa. (FREUND, 2010, p. 106)

Segundo Freund (2010, p. 192), “a introdução da fotografia na imprensa é um fenômeno de uma importância capital. Ela muda a visão das massas”. Antes só via-se fenômenos próximos. A fotografia abre o olhar para o mundo e inaugura o *mass media*, em que o poder de propaganda e de manipulação é ressaltado.

O fotógrafo inglês Roger Fenton realizou a primeira cobertura de guerra, em fevereiro de 1855, na Guerra da Crimeia. A expedição dele não trouxe fotos de horror, pois, segundo Freund (2010, p. 108), “tinha sido encomendada na condição de que ele jamais fotografasse os horrores da guerra, para não assustar as famílias dos soldados”. As imagens mostram quase sempre soldados dialogando, comendo e com expressões físicas que transmitem tranquilidade (posições de braços e pernas dos soldados ao sentar, como exemplo, na foto abaixo).

Figura 5 – Roger Fenton, 1855, Guerra da Crimeia



Fonte: Freund, 2010

Já o fotógrafo Mathew B. Brady cobriu a guerra civil americana – que começou em 1861 – sem encomendas. As imagens dão, pela primeira vez, a noção de horror da guerra, inclusive foram antecipadamente censuradas. “As terras queimadas, as casas incendiadas [...], os numerosos mortos são fotografados [...]

com uma preocupação de objectividade que confere a estes documentos um valor excepcional [...]”. (FREUND, 2010, p. 108).

Figura 6 – Registro de Mathew Brady, guerra civil americana



Fonte: Daily Mail, 2013

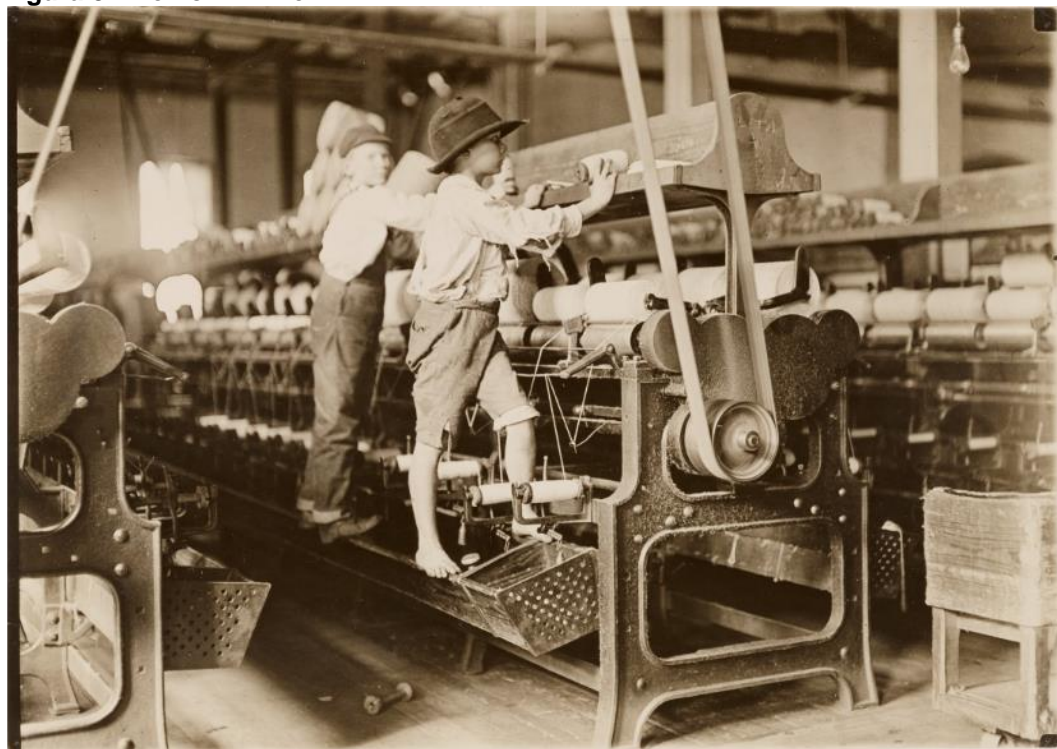
Em 1870, Jacob A. Riis foi o primeiro a utilizar a fotografia como instrumento de crítica social ao representar a condição de vida de imigrantes que viviam em Nova Iorque. O sociólogo Lewis W. Hine fez algo similar ao registrar exploração do trabalho infantil entre 1908 e 1914. De acordo com a autora Freund (2010), essas imagens despertaram a consciência dos americanos e provocaram mudanças na legislação.

Figura 7 – Imigrantes em Nova Iorque em alojamento não autorizado, 1890, Jacob A. Riis



Fonte: Portal Museum of the city of New York

Figura 8 – Lewis W. Hine



Fonte: Getty Museum

Há questionamentos sobre a necessidade da fotografia: Becker (2007) indaga sobre a relação entre a fotografia e a verdade, explicando que o fotógrafo seleciona uma parte da realidade para ser transmitida, logo uma realidade pode ser transmitida em diversas verdades (no caso, fotografias). Além disso, o autor ressalta a importância da fotografia para as ciências sociais. Já Brecheen-Kirkton (1991) contesta a relevância do fotojornalismo como documento, afirma que os fotojornalistas priorizam grupos menos visíveis para serem registrados, que o fotojornalismo é definido e formatado por construções e objetivos sociais e organizacionais. Cita também que, devido ao grande número de fotojornalistas, não restou nada no mundo que não tenha sido fotografado.

Segundo Baynes (1971 apud SOUSA, 2000), o primeiro tablóide fotográfico, que surgiu em 1904, fez com que as fotografias deixassem de ser secundárias e fossem tão importantes como a escrita. Isto teria gerado a competição fotojornalística, a instantaneidade, o que produz o *scoop* – doutrina defendida por Baynes em que a cobertura é baseada em uma única foto – além da busca por câmeras menores e com mais definição de imagem. Freund (2010) reforça que a objetividade e a significação da imagem podem ser totalmente alteradas por conta de sua legenda.

Posteriormente o cultivo da foto única, convenção de Hicks (1952 apud SOUSA, Jorge, 2000), mostra que os fotógrafos buscavam registrar uma única imagem que possuísse todos os elementos para a fácil e rápida compreensão da foto pelo público. Porém, no início do século 20, as câmeras continuavam com estruturas grandes, e as imagens tinham maior significado por sua nitidez e não pelo valor noticioso que a foto possuía.

O fotojornalismo moderno deixa de lado o formalismo/intelectualismo e investe em imagens com mais vida e emoção, o que faz com que o espontâneo e o valor noticioso se sobressaiam à nitidez e à reprodutibilidade – ideal oposto ao início do século XX. Isto se deve a mudanças na imprensa, principalmente após a II Guerra Mundial (as obtenções de imagem, por exemplo, nem sempre conta com o acordo do fotografado). É neste momento que surgem câmeras menores e com lentes que obtêm maior luminosidade, como por exemplo, as máquinas da marca Leica, que, após a guerra, introduziu nas câmeras o sistema de encaixe de baionetas para lentes.

Figura 9 – Daguerreótipo, 1839

Fonte: Westlicht Auction

Figura 10 – Leica I, 1927

Fonte: Leica Camera AG

Nos anos sessenta, princípios da fotografia artística e publicitária, como iluminação e composição (regra dos terços), adentram o fotojornalismo. E nos anos oitenta os manuais indicam a composição assimétrica, composição simples, um único ponto de interesse por enquadramento, exclusão de detalhes externos ao ponto principal, correção de inclinação, utilizar *close in*, entre várias outras concepções.

Sousa (2000, p. 16) sustenta que contemporaneamente o público tem certo domínio das convenções profissionais fotojornalísticas – fotoliteracia - em que o espontâneo e instantâneo são prestigiados. Também ressalta que “[...] Qualquer reportagem deveria apresentar um plano geral para localizar a ação, vários planos médios para mostrar a ação, um ou dois grandes planos para dramatizar e emocionar, etc”.

Com a evolução tecnológica e digital, as fotografias podem sofrer maiores manipulações. Sousa (2000) acentua que a imagem deve deixar claro ao espectador caso esteja manipulada, e que a manipulação deve ser feita apenas se resultar em benefício do público. Entretanto, no fotojornalismo, a manipulação de imagens pode acarretar problemas éticos. O *Handbook of journalism* do veículo de comunicação *Reuters* traz um código de conduta relacionado ao *Photoshop* (um tipo de guia para fotojornalistas), em que um trecho diz:

O Photoshop é um programa de manipulação de imagem altamente sofisticado. Usamos apenas uma pequena parte do seu potencial para formatar nossas imagens, cortar e dar o tamanho e depois balancear o tom e a cor. Para nós é uma ferramenta de apresentação. As regras são: sem acréscimos ou exclusões, não enganar o espectador pela manipulação do equilíbrio de cores e tons para disfarçar elementos de uma imagem ou para mudar o contexto. Materialmente alterar uma imagem no Photoshop ou

qualquer outro software de edição de imagem irá levar à demissão. (HANDBOOK, 2008)¹

2.3 Ética no fotojornalismo

A cidadania envolve direitos e deveres de cada indivíduo como cidadão. A ética busca também a boa convivência social e a concepção de certo ou errado. São condições complementares. A preocupação de uma população que vive uma realidade é diferente da de quem a assiste. E essa é a parte em que as opiniões divergem, principalmente ao se abordar exposição de terceiros. A ética, subjetiva a cada indivíduo, é amplamente discutida ao envolver a mídia.

“A Lei impõe procedimentos, a ética pressupões o livre arbítrio, a consciência, os compromissos morais” (Argolo apud PAIVA, Raquel, 2002).

O jornalista Geraldo Lúcio de Melo, no livro organizado por Raquel Paiva (2002, p. 45), explica que os princípios éticos são “transparência, honestidade, liberdade de pensamento e expressão. [...] Liberdade de opinião e sua discussão democrática dependem fundamentalmente de meios de comunicação abertos aos vários segmento sociais”, não apenas sociais como temáticos.

Já o cientista político José Argolo, na mesma obra (Paiva, 2002), afirma que o ideal é unir ética e deontologia jornalística. A deontologia envolve deveres, obrigações, moral, ética, ofício e escolhas individuais. A deontologia jornalística norteia as decisões práticas e de conduta profissionais. Para um jornalismo ético é necessário a prática constante da mesma. O imediatismo da notícia nem sempre é favorável a decisões totalmente ponderadas.

“A utilização da imagem fotográfica torna-se um problema ético a partir do momento em que podemos deliberadamente servir-nos dela para falsificar os fatos”. (Freund, 2010, p. 159)

Uma das hipóteses presente na obra de Paiva (2002) é se o processo informativo torna as pessoas insensíveis. O imediatismo, o veículo querer dar o furo (ser o primeiro a dar a notícia), podem ser fatores que corroboram para isto.

¹ Tradução nossa do original: *Photoshop is a highly sophisticated image manipulation program. We use only a tiny part of its potential capability to format our pictures, crop and size them and balance the tone and color. For us it is a presentational tool. The rules are: no additions or deletions, no misleading the viewer by manipulation of the tonal and color balance to disguise elements of an image or to change the context. "Materially altering a picture in Photoshop or any other image-editing software will lead to dismissal.*

Entretanto a comunicação, principalmente a jornalística, é fundamental para manter o espectador informado. Traz objetos – texto, imagens, vídeos, depoimentos, entrevistas - para relacionamento do público com o tema. Paiva (2002) cita o utilitarismo como teoria ética (se algo, por exemplo, uma foto, é relevante ou útil de alguma maneira e precisa fazer parte daquela notícia), mas não como método de deliberação.

A forma de existência para conhecimento público como condição de conscientização tem que sempre contrabalancear com questões éticas e ir além do imediatismo/ rotina produtiva, pensar nas consequências futuras que aquela notícia do modo que foi feita, pode gerar.

O Código de Ética é um dispositivo regulador que deve ser seguido pelos jornalistas, mas exceções devem ser analisadas para melhor compressão visando o impacto da notícia na sociedade, que envolve não apenas o interesse público, mas a utilidade sobre a situação abordada. O Código de Ética dos Jornalistas Brasileiros afirma que:

I - Do direito à informação

[...]

Art. 4o - A prestação de informações pelas instituições públicas, privadas e particulares, cujas atividades produzam efeito na vida em sociedade, é uma obrigação social.

[...]

II - Da conduta profissional do jornalista

[...]

Art. 9o - É dever do jornalista:

[...]

g) Respeitar o direito à privacidade do cidadão.

[...]

III - Da responsabilidade profissional do jornalista

[...]

Art. 13 - O jornalista deve evitar a divulgação de fatos:

[...]

b) De caráter mórbido e contrários aos valores humanos.

[...]

Art. 14. O jornalista deve:

[...]

b) Tratar com respeito a todas as pessoas mencionadas nas informações que divulgar. (FENAJ, 2007)

Ao analisar a imagem de Aylan, fotografado por Nilüfer Demir (imagem 11), as especulações ao relacionar a foto ao Código de Ética são plausíveis. O direito à informação, àquele acontecimento, é importante principalmente ao se observar o 4º artigo do Código. Esta fotografia pode e gerou “efeitos na vida em sociedade”, teve impacto e conhecimento mundial.

Figura 11 – Aylan Al-Kurdi, 2015



Fonte: Nilüfer Demir/DHA, 2015

Já o 9º artigo afirma que é dever do jornalista respeitar a privacidade do cidadão. Seria a edição postada pelo jornal Reuters (imagem 12) a mais adequada? O fato de a imagem estar desfocada diminui o impacto da mesma? Esta questão varia de veículo para veículo, de leitor para leitor, é subjetiva. Ao abordar o artigo 13º, quando se fala em “evitar divulgação de fatos de caráter mórbido”, parece que o ideal seria a não publicação da foto ou, ao menos, publicar de forma editada. Mas teria o acontecimento o mesmo impacto caso a imagem fosse editada? A discussão sobre o porquê expor imagens desta linha ficará para o próximo capítulo.

Figura 12 – Aylan Al-Kurdi editado, 2015



Fonte: Reuters, 2015

Em relação ao artigo 14º, que envolve o “respeito às pessoas mencionadas”, varia de acordo com a abordagem feita em cada veículo de comunicação. Mas, em relação à fotografia em si, é relevante ouvir o posicionamento da fotógrafa. Em entrevista a VICE, a fotógrafa Nilüfer Demir afirma que se sentiu “paralisada” ao ver o corpo.

Além disso, ela compartilha que nos últimos 12 anos trabalhou registrando refugiados, e que, infelizmente, fotógrafos da área já estão acostumados com cena como esta. Ela ressalta que gostaria de não ter que registrar o fato, mas que a publicação da mesma é certa caso faça a Europa mudar as atitudes com relação aos refugiados. “Eu espero que minha fotografia possa contribuir para mudar a

forma que nós vemos a imigração na Europa, e que nenhuma pessoa tenha mais que morrer em seu caminho para fora da guerra”², explica.

Wolf (2008) explica que geralmente – no noticiário televisivo - o público recebe informações de localização e indivíduos envolvidos. Esta fragmentação da memória faz com que estes elementos sejam sempre os primeiros a serem lembrados, já as causas e as consequências nem sempre são bem contextualizadas/recordadas. “A atenção centra-se no que acontece e não nos seus objetivos ou nas suas causas profundas. Esta limitação do tempo disponível provoca, inevitavelmente, a imagem de uma sociedade instável” (Epstein, 1981 apud WOLF, Mauro, 2008). Mesmo que o exemplo do autor seja para a televisão, a interpretação serve para outros meios comunicativos (como, por exemplo, o webjornalismo).

[...] O conjunto de factores que determina a noticiabilidade dos acontecimentos permite efectuar, quotidianamente, a cobertura informativa, mas dificulta o aprofundamento e a compreensão de muitos aspectos significativos dos factos apresentados como notícias. A noticiabilidade, portanto, constitui um elemento de distorção involuntária contida na cobertura informativa do mass media. (WOLF, 2008, p. 84)

A teoria de Wolf aplica-se ao caso aqui estudado, nos diversos meios comunicativos, pois o valor notícia em questão está interligado principalmente ao quesito estético. A notícia não teria o mesmo impacto se fosse apenas um texto ou fotos (já vista diversas vezes) de imigrantes navegando em condições de risco. O último exemplo citado já chocou, mas, como explica Paiva (2002), tornou o espectador insensível àquilo. A imagem de uma criança morta, naquela posição, após ouvir a história da família entre vários outros fatores, é uma novidade estética midiática, choca (mesmo que não seja uma primeira ocorrência do tipo).

O juízo de valor é subjetivo. O posicionamento da fotógrafa e a teoria de Wolf (sobre fragmentação da memória) são contrários. Nilüfer Demir, como citado acima, tinha expectativas de que a foto pudesse auxiliar na mudança daquela realidade. Entretanto, se a notícia for trabalhada apenas com informações superficiais (como Wolf explica que normalmente é), o objetivo da fotógrafa dificilmente será atingido. O fato é que o valor notícia - critérios de relevância para transformar o acontecimento em notícia - é existente. Mas para atingir o objetivo da fotógrafa, o mesmo deve ser

² Tradução nossa do original: *I hope that my picture can contribute to changing the way we look at immigration in Europe, and that no more people have to die on their way out of a war.* Disponível em: < <http://www.vice.com/read/nilfer-demir-interview-876>>.

tratado de forma profunda e contextualizada. A seleção do que é notícia pode ser eficiente, mas a abordagem do assunto – até envolvendo questões de ética - depende do jornalista, produtor, editor.

Os valores/notícia operam de uma maneira peculiar: a selecção das notícias é um processo de decisão e de escolha realizado rapidamente [...]. Os critérios devem ser fácil e rapidamente aplicáveis, de forma que as escolhas possam ser feitas sem demasiada reflexão. Para além disso, a simplicidade do raciocínio ajuda os jornalistas a evitarem incertezas excessivas quanto ao facto de terem ou não efectuado a escolha apropriada.(WOLF, 2008, p. 175)

Uma possibilidade é não reduzir a ética a um conjunto de normas ou conduta. Cada atitude (no caso, tirar a foto) tem justificativas, motivações e razões, que, idealmente, devem ser compreendidas. No caso da fotógrafa que registrou Aylan, após ser entrevistada ela pôde se justificar, em que diz que espera que a foto funcione como um “fragmento transformador”. A mídia sempre foi marcada por acordos e conflitos. O jornalismo proporciona o “espaço público” para os diferentes pontos de vista e discussões, tem o papel de construir visões, demonstrar acontecimentos e produzir sentimentos. Interpretar a situação/realidade buscando transformá-la. O consenso opinativo é utópico; e não é esta a ideia deste trabalho, e sim trazer à tona diversas possibilidades que gerem reflexões.

2.3.1 A dor como narrativa

Ser fotógrafo envolve não apenas a atuação, mas a ética e a moral. Ao lidar com temas sensíveis e indecorosos, como a produção fotográfica sobre a morte, o fotógrafo pode ser mal visto, mal interpretado. É ainda mais complexo se a imagem aproxima o espectador do sofrimento e traz a tona fatos ignorados ou desconhecidos. O choque é maior quando demonstra algo não típico à situação abordada ou a realidade do espectador e, no caso, quando expõe uma criança, por ser um perfil que, no mundo ocidental, está em um patamar de maior respeito e moralidade (a exemplo do século passado, temos, como desdobramento da Declaração Universal dos Direitos Humanos, 1948 – pós 2ª guerra, a criação da Declaração dos Direitos das Crianças em 1959 e a Convenção Internacional sobre os Direitos das Crianças em 1989). O tema quando representado na imagem é um novo real, pois é interpretado e idealizado; e a imagem assim como pode moldar

comportamentos (após chocar e/ou pressionar governos, por exemplo) pode reformular conceitos (no caso, a percepção sobre migração).

“..., a fotografia não era apenas um meio para ganhar dinheiro. Aspiravam a exprimir, através da imagem, os seus próprios sentimentos e suas ideias sobre os problemas da sua época”. (Freund, 2010, p. 117).

A veiculação de fotos que despertassem a consciência das pessoas era inicialmente rejeitada para que não tornasse a guerra impopular. Havia a doutrina, para os fotógrafos, que não registrassem cenas que desfavorecerem o país que representavam. Durante a II Guerra Mundial, segundo Morris (1972 apud FREUND, Gisèle, 2010), o processo *standard* trazia apenas imagens de um combate limpo.

Segundo Sontag (2003), o hábito da representação do sofrimento ingressou na história das imagens, com o sentimento de deploração, durante os conflitos do século XVII (como a Guerra dos Trinta Anos e conflitos ingleses e franceses, por exemplo), em que o tema era a angústia da população civil sujeita aos exércitos. A primeira justificativa para tais imagens estava no simples ato do registro. Posteriormente, a ideia da fotografia como realismo demandava a exposição de fotos da dor alheia. Os editores notaram que os leitores queriam a factualidade dos conflitos, e o retrato duro e cruel fazia parte disso.

Estar de acordo com a eterna acusação de que as pessoas poupadas pela guerra se mostram insensivelmente alheias aos sofrimentos padecidos fora do seu raio de visão não tornou o repórter menos ambivalente no tocante à proximidade da foto. (SONTAG, 2003, p. 27)

A ideologia, defendida por Eagleton (1996), é uma forma de literatura – que forma uma visão de mundo, em que é mais fácil manter uma opinião sobre algo quando não se conhece aquela realidade. A vivência, os confrontos de realidades são fundamentais para a existência de constatações empíricas e importantes para evitar uma falsa consciência racionalista; nem sempre se tira uma informação verdadeira de uma afirmação empírica (no caso, a foto). A ideologia é o processo de produção de ideias, crenças, valores, moral e ética. Segundo Eagleton, é formada a partir de seis aspectos: relação de poder, visão cultural, visão de mundo em oposição a outras, criação de visão comum, dissimulação e a visão de algo como não grupo (imposição de privilégios sociais, visões de mundo). E é isso que gera as diferentes visões sobre uma mesma fotografia.

Uma das razões por que os juízos morais não nos parecem tão sólidos quanto os juízos acerca do mundo físico é que vivemos em uma sociedade onde existem conflitos de valor fundamentais. Com efeito, o único argumento final moral que o pluralista liberal descartaria seria aquele que interferisse com esse mercado livre dos valores. Como não podemos concordar em um nível básico, é tentador fazer crer que os valores, de certo modo, flutuam livremente – que os juízos morais não podem ser submetidos a critérios de verdade e mentira porque esses critérios estão, na realidade, em considerável desordem. (EAGLETON, 1996, p. 29)

É importante diferenciar que há dois processos relacionados à fotografia: o processo de construção da representação (a obra fotográfica em si) e o processo de construção da interpretação (a recepção e suas diferentes leituras). Segundo Kossoy (2002), o processo de construção da interpretação é concebido de acordo com o momento histórico e materializado cultural, estética e tecnicamente segundo a realidade do espectador. É um somatório de construções, o comportamento/emoção diante da imagem está incorporado ao repertório particular (construído com base em um coletivo) de cada indivíduo. A imagem propicia diferentes leituras para diferentes receptores. É o conflito entre o visível e não visível, o aparente e o oculto, que gera tensão, que estabelece diferentes significados na busca por preencher as lacunas que ainda estão vazias. A fotografia está muito além do que apenas os olhos enxergam, o que não se encontra na imagem é o que instiga a visão humana.

Diferentemente do que Sontag (2004) defende, a distância entre o fotógrafo e o tema se fazer necessária ainda é dúvida. Para transmitir o sentimento daquilo que vê, o profissional deve ter uma aproximação com a situação, entretanto com equilíbrio para evitar agressão e (ou) exploração, como aprofundado no capítulo anterior (Ética no fotojornalismo). O objetivo da veiculação da foto é transmitir a realidade de guerra mesmo para quem nunca a testemunhou. Mas a frieza também se faz necessária para possibilitar o compartilhamento de imagens do acúmulo de sofrimento que é a guerra. O grande envolvimento com a cena pode resultar no não registro da mesma. Não há como julgar atitudes dos fotógrafos, cabe aqui uma reflexão, observar os elementos que compõem a fotografia. Há uma grande diferença entre fotografar uma pessoa que já está morta e um ser vivo, que está morrendo em frente à lente. No caso estudado, de Aylan, abordamos a imagem de uma criança já morta, mas há casos que são criticados pelo fato do fotógrafo explorar a imagem de um ser ainda vivo, em que a morte pode ocorrer frente à lente,

como foi a situação de Kevin Carter, o qual será aprofundado em um próximo capítulo.

O modo de ver o mundo, as apreciações de ordem moral e valorativa, os diferentes comportamentos sociais e mesmo as posturas corporais são assim produtos de uma herança cultural, ou seja, o resultado da operação de uma determinada cultura. (LARAIA, 2006, p. 23)

A compreensão da imagem é uma forma de apropriação, entretanto, querer a dominação do significado é agressividade. Como explica Laraia (2006), a interpretação é uma formação cultural, baseada em uma herança, por isso visões sobre o mesmo objeto são desencontradas. O homem é condicionado, há uma padronização de comportamento devido ao sistema cultural em que vive. Um mesmo padrão cultural possui variações, o que pode gerar opiniões divergentes ou similares, mas não idênticas. A dicotomia apresentada pela autora, “nós e os outros”, pode resultar em uma projeção nacionalista que envolva a xenofobia, exemplo que se faz relevante ao relacionar o tema migrações (o “estranho” gera um rompimento da ordem social presente). O etnocentrismo de grupos resulta em uma apreciação negativa de outras culturas. Enquanto a referência for grupos e não a humanidade, até a empatia fica comprometida.

“O fato de que o homem vê o mundo através de sua cultura tem como consequência a propensão em considerar o seu modo de vida como o mais correto e o mais natural.” (LARAIA, 2006, p. 72)

No entanto, o fotógrafo sugere um olhar; fotografar é compor, e enquadrar é também excluir. Segundo Kossoy (2002), para a criação de uma fotografia, o fotógrafo seleciona o assunto com uma finalidade e esta motivação influencia na construção e concepção da imagem final. “As possibilidades de o fotógrafo interferir na imagem – e, portanto na configuração própria do assunto no contexto da realidade – existem desde a invenção da fotografia”. (KOSSOY, 2002).

Kossoy (2002) alega que a construção do signo fotográfico implica na criação documental de uma realidade concreta. Entretanto, afirma que as fotografias não devem ser vistas como espelhos fiéis dos fatos. A fotografia é mais um documento ambíguo, “a imagem fotográfica, entendida como documento/representação, contém em si realidades e ficções.” (KOSSOY, 2002, p. 14)

Outro conceito importante de Kossoy (2002) é a definição de realidade. A primeira realidade é o fato passado (realidade interior, além do documento), já a segunda realidade é a representação, a que se inscreve no documento (o aparente).

Ambas as realidades devem fazer parte do processo de construção da representação da fotografia, e é a primeira realidade que gera diferentes visões de mundo. Por exemplo: a fotografia de Kim Phuc (que será aprofundada em um próximo capítulo deste trabalho), vítima da guerra no Vietnã, é a segunda realidade; já as interpretações e visões daquele registro (que divergem) é a primeira realidade.

O horror tem um contexto complexo: envolve civis, tropas, famílias, um espaço, uma história. A escritora Sontag (2003) defende que, para uma guerra ultrapassar a esfera imediatista e tornar-se objeto de atenção internacional, é preciso ser vista como uma exceção entre as guerras, mostrar além do choque de interesses dos beligerantes. Talvez por isso a banalidade dos leitores em ver as mais variadas guerras como iguais e sem importância – como exemplo, há os diversos registros das consequências da atual guerra síria. O choque, segundo Sontag (2003), é também uma forma de estímulo ao consumo, que tem prazo de validade: imagens são facilmente esquecidas se o tema que a envolve não for debatido. Entretanto, as imagens que não perdem o próprio poder, como o registro da Kim Phuc no Vietnã, que vamos ver a frente. Além do choque, a vergonha ou até mesmo a empatia podem impactar com o espectador.

A fotografia, mesmo que possa distorcer a realidade, funciona como forma de testemunho, comprovando e/ou complementando muitas vezes o que é dito, mas ainda não visto. Entretanto, a foto não corresponde à verdade histórica necessariamente, mas sim à representação. A foto é uma transparência seletiva: não cria posição moral, mas pode reforçar uma já existente. A experiência moral em relação à fotografia varia de acordo com a consciência política, contexto e histórico de vida e cultura. Existe a satisfação em olhar a imagem da dor do outro sem hesitar, da mesma forma que o hesito é motivo de contentamento. O espectador pode ter diversas reações – medo, angústia, desejo de vingança, empatia, entre outros, mas a questão principal é que o fato não pode e não deve ser ignorado. O relato imagético da negatividade das guerras é construído de forma a atacar a sensibilidade do espectador, com o intuito de efeito de mudança daquela realidade, preferencialmente.

Tirar uma foto é ter interesse pelas coisas como elas são [...], é estar em cumplicidade com o que quer que torne um tema interessante e digno de se fotografar – até mesmo, quando for esse o foco de interesse, com a dor e a desgraça de outra pessoa. (SONTAG, 2004, p. 19)

Sontag (2003) afirma que, por longo tempo, acreditavam que se o horror nítido da guerra fosse exposto, a apreensão da negatividade desse feito ocorreria. Mas a superexposição pode gerar familiaridade com a cena, pois se habitua àquilo, até mesmo em situações similares no contexto daquele espectador. A novidade sempre choca. Entretanto, conviver com imagens de sofrimento não necessariamente desenvolve a consciência e o sentimento compassivo, mas leva a uma emoção. Acima de tudo, a intenção do fotógrafo não necessariamente determina o significado da foto. Cada indivíduo tem a proximidade ou distância da guerra. Já Aristóteles defende que a piedade pode gerar julgamento moral, sendo, neste caso, a piedade sentida apenas pelos que sofrem infortúnios imerecidos. O filósofo Platão argumenta que o ser humano tem um apetite por cenas de dor, degradação.

Essas imagens trazem uma mensagem dupla. Mostram um sofrimento ultrajante, injusto e que deveria ser remediado. Confirmam que esse é o tipo de coisa que acontece naquele lugar. A ubiquidade dessas fotos e desses horrores não pode deixar de alimentar a crença na inevitabilidade da tragédia em regiões ignorantes ou atrasadas – ou seja, pobres – do mundo. (SONTAG, 2003, p. 62)

Há a perspectiva de não expor fotos relacionadas à guerra por “decência” ou “patriotismo”. Mas o propósito inicial da imagem é ser útil, vai além da exposição mórbida da natureza humana. A exemplo disso, temos o fotógrafo Roger Fenton, que em 1855 cobriu a guerra na Crimeia pelo governo britânico, em que os registros não traziam explosões, batalhas ou devastações, mas sim um lado encantador do conflito, retratando paisagens e tirando a atenção pública do governo. Neste caso, a utilização das imagens foi totalmente com função governamental. Guerrear e fotografar são atividades correspondentes, o que gera um público já expectador. O ideal é aprender a trabalhar com imagens e notícias de óbito em meio às convenções tradicionais. Entretanto, o direito dos parentes, a dignidade da vítima e a moral pública devem prevalecer, pois a imagem prioriza a informação em que observar a dor do outro resulte em catarse – mostrar que tal realidade faz parte do mundo do expectador - no âmbito coletivo.

Figura 13 – Comandantes do grupo Aliados, 1855



Fonte: Roger Fenton/Getty Museum

“As fotos são meios de tornar “real” (ou “mais real”) assuntos que as pessoas socialmente privilegiadas, ou simplesmente em segurança, talvez preferissem ignorar.” (SONTAG, 2003, p. 12)

Até que ocorra a criação de um nicho na consciência dos espectadores que não convivem com aquela guerra, a transmissão demanda rádio e tele difusão intensa. Mas a fotografia traz um momento, uma memória específica que, em uma época de sobrecarga de informação, é apreendida rapidamente em formato compactado. E que deve ser debatido em um nível que não seja esquecido, nem se torne banal.

A publicação de fotos de vítimas da guerra começou após os editores notarem que os leitores queriam observadores visuais, segundo Sousa (2000). Devido ao “realismo”, a verissimilitude, a fotografia tem grande poder de persuasão, testemunho. Outro argumento em “Uma história crítica do fotojornalismo ocidental” é

que através da fotografia o espectador conseguia se inserir na cena, projetar-se. Mesmo que mais cruel, era mais real. Com as fotos, a monopolização de julgamento e avaliação da escrita diminui.

“Depois da fotografia, a guerra nunca mais seria a mesma”. (SOUSA, 2000, p. 32)

O impacto da função ilustrativa é maior que a textual, pois as visões, informações, opiniões são impostas no texto. A palavra é abstrata enquanto a fotografia é concreta. As fotos objetificam, devem servir como totem de uma causa, com maior chance de tornar-se lema do que um texto. Entretanto a narrativa não desmerece sua importância, uma vez que auxilia na compreensão e contextualização do ocorrido do qual a foto derivou.

As imagens possuem diversos atributos. A empatia, segundo Hunt (2007), é a capacidade em se colocar no lugar/realidade do outro. A empatia pode fazer parte da moral de uma sociedade. Já a catarse ou prazer estético é visto por Sontag (2003) como um dos objetivos da representação da dor no outro na mídia. Mas Sontag reconhece que tal exposição não necessariamente vai minimizar a dor ou acabar com a guerra, mas alertar que essa realidade faz parte do mesmo mundo que aquele que testemunha a fotografia. Ambas sensações podem vir a atingir o espectador da fotografia, o que vai determinar é a carga cultural, social, ética, moral e até estética de cada indivíduo.

A exposição da dor do outro não deveria envolver apenas quem vive naquele espaço, atingidos pela guerra ou até mesmo o próprio fotografado (que antes era anônimo). Depreender da imagem uma repulsa à guerra é apenas parte do engajamento esperado. O outro é tratado como alguém para ser visto, e não como alguém que também vê, como nós; a moral defende que o espetacular não deve ser espetacular, entretanto a exposição da dor dos outros tem um objetivo talvez válido. Um exemplo é Sebastião Ribeiro Salgado, ganhador do *World Press Photo* em 1985, 1989 e 1992, trouxe na edição de 1985 registros do campo de refugiados em cidades na Etiópia, África, em situação de fome e guerra (imagem 14).

Figura 14 – Refugiados na Etiópia, 1985.



Fonte: Sebastião Salgado/Magnum Photos

Mais recente, temos como exemplo o Prêmio Pulitzer, que premia atuações na área do jornalismo. A última edição (2016) trouxe o fotógrafo brasileiro Mauricio Lima (The New York Times) como um dos campeões na categoria *Breaking News Photography*. O trabalho vencedor traz diversas imagens da cobertura da migração: desde barcos lotados, refugiados unidos em diversas situações a pessoas feridas e mortas. Este prêmio demonstra claramente a exposição do outro como alguém para ser visto. Os rostos registrados não apenas enxergam, mas convivem e sentem aquela realidade, veem essas imagens também. A imagem desses não deveria ser trabalhada para simplesmente serem vistas, mas sentidas também.

“Logo depois de podermos ver, nos damos conta de que podemos também ser vistos. O olho do outro combina com nosso próprio olho, de modo a tornar inteiramente confiável que somos parte do mundo visível”. (BERGER, 1999, p. 11)

Figura 15 – Corpo de refugiado na Grécia após tentar atravessar mar da Turquia, 01 nov. 2015



Fonte: Mauricio Lima/The New York Times, 2015

O choque visa modificar comportamentos, conscientizar. As reações podem ser opostas – desde o desejo de paz a vingança – ou até mesmo apenas colaborar com um ponto de vista já existente. O ponto é que a exposição da dor corrobora para a existência de uma emoção, provoca-a – seja compaixão, indignação, piedade ou empatia. Aprisionar a história na mente e desejar que a imagem atinja o maior número de pessoas – e que busquem mudanças – é o propósito ideal e talvez não utópico.

“Fazer o sofrimento avultar, globaliza-lo, pode incitar as pessoas a sentir que deveriam “importar-se” mais”. (SONTAG, 2003, p. 68)

2.3.2 Outros casos

O caso de Aylan Al-Kurdi não é o primeiro que expõe a dor, consequências da guerra e a polêmica relação entre fotografias. Há fotos que mesmo com o passar do tempo não são esquecidas, não enfraquecem, marcam também um momento histórico. Joly (2013) explica que a lembrança visual é predominante, que é a “impressão de uma completa semelhança com a realidade”.

Imagem icônica que mostra menina sul-vietnamita, Kim Phuc, correndo nua após bombas americanas atingirem uma aldeia (imagem 16), em oito de junho de 1972; foi feita pelo fotógrafo Huynh Cong “Nick” Ut, da Associated Press. A discussão sobre a fotografia ter auxiliado para que a Guerra do Vietnã chegasse ao fim ou não é relevante.

Fotos como a que esteve na primeira página de muitos jornais do mundo em 1972 [...] – provavelmente contribuíram mais para aumentar o repúdio público contra a guerra do que cem horas de barbaridades exibidas pela televisão. (SONTAG, 2004, p. 28)

Para Morris (1972 apud FREUND, Gisèle, 2010), a doutrina imposta para fotojornalistas – de não registrar imagens que desfavoreciam o país que representavam – só foi deixada de lado na guerra da Coreia, em que “fotógrafos se viam confrontados com uma dupla tragédia, que não compreendiam, e com um povo dilacerado por uma guerra fratricida”. Esse conflito atingiu seu ponto máximo com a guerra do Vietnã, em que a opinião pública americana foi dividida (com a exposição da miséria e sofrimento das populações civis e militares) a partir da conscientização, sem edição, através da fotografia.

“Ela foi publicada no Mundo inteiro e despertou por toda a parte o horror e o ódio pela guerra, evocação infinitamente mais poderosa do que as dúzias de páginas que poderiam ter sido escritas sobre esse assunto”. (FREUND, 2010, p. 169)

Figura 16 – Kim Phuc, 1972



Fonte: AP Photo/Nick Ut, File

Outro caso conhecido mundialmente é a foto da menina sudanesa desnutrida com um abutre próximo a ela (imagem 17) em 1993, do fotógrafo sul africano Kevin Carter. A foto tirada no Sudão, África do Norte, foi registrada durante a cobertura do genocídio de tribos cristãs pelo governo sudanês, enquanto Carter percorria uma aldeia. Com este episódio a fotografia de guerra tornou-se uma crítica à mesma.

A fotografia recebeu o prêmio Pulitzer em 1994. Kevin Carter suicidou-se aos 33 anos. A questão levantada pela fotografia de Carter divide opiniões quanto ao fato de a imagem que reflete a fome na África influir na mudança desta realidade – caso similar ao de Kim Phuc.

Nos casos citados surge a discussão sobre o registro sem abaixar a câmera. E é nisso que surgem as críticas, se Carter, por exemplo, poderia ter ajudado a criança, se os registros eram a prioridade “correta” e/ou necessária.

As imagens que mobilizam a consciência estão sempre ligadas a determinada situação histórica. Quanto mais genéricas forem, menor a probabilidade de serem eficazes. (SONTAG, 2004, p. 27)

Benjamin (2012) defende que o princípio da distância é fundamental, argumentando que isto pode vir a resultar em uma maior proximidade do objeto. Segundo o autor, “a principal qualidade de uma imagem que serve ao culto é ser inacessível”, justificando que por mais próximo que ela esteja à distância sempre existirá.

Ademais, Dubois (2006, p. 312) reforça a visão de Benjamin, afirmando que a separação é essencial, pois está em jogo todo o processo fotográfico. Ao mesmo tempo em que a imagem é feita, ocorre o ato de “desfazê-la de qualquer relação ulterior com o real”. Este autor ainda explica que o objeto após fotografado, desaparece; torna-se um referencial, algo metonímico (substituição de sentidos).

O momento de espera –ao mesmo tempo maravilhoso e terrível – vivido por alguns na maior impaciência, por outros, com a vontade de adiar o máximo possível a “revelação” e, às vezes, de adiá-la a tal ponto que existe recusa de proceder um dia à revelação... (DUBOIS, 2006, p. 313)

Figura 17 – Criança e abutre no Sudão, 1993



Fonte: Kevin Carter/Corbis Sygma

A obra “O ato fotográfico”, de Dubois (2006), explica que a visão é o sentido mais sutil, por isso a imagem é o meio mais eficaz para assegurar a lembrança. Além disso, afirma que “a fotografia, no que tem de mais nodal, é decerto uma das

formas modernas que melhor encarna (antes da informática e de forma bem diferente) certo prolongamento dessas artes da memória”, em que a memória – atividade psíquica – encontra na fotografia seu correspondente. “É a questão da fotografia concebida como aparelho psíquico”.

Berger (1999) defende que não se deve viver no passado, e que o mesmo é um “poço de conclusões” utilizado para a extração do “intuito de agir”. O autor argumenta que o passado oferece menos conclusões, logo isso tem de ser complementado com ações.

Imagens icônicas como estas devem permanecer como relíquias, que, segundo Berger (1999, p. 170), “são a evidência primeira e mais importante de sua própria sobrevivência”. São acontecimentos passados que sempre serão retomados a acontecimentos similares contemporâneos para comparações e verificação de efeitos. Assim sobrevivem e internalizam-se na memória, mas não necessariamente melhoram as atitudes - seja do fotógrafo, seja dos espectadores ao redor do mundo, entidades internacionais ou de quem possa mudar essas realidades.

3 ALÉM DA FOTOGRAFIA DE NILÜFER DEMIR

3.1 Guerra Síria e migrações

Para compreender o que leva os sírios a arriscarem a vida para fugir do país em que vivem é preciso voltar e entender todo o contexto que resulta nisso. Durante o final do século XIX, as principais potências europeias vivenciaram a corrida neocolonialista, momento em que decidiram dividir diversos territórios fora do comumente conhecido como Velho Mundo entre si. A Europa possuía colônias em vários locais, como por exemplo, no Oriente Médio. Contudo, com os movimentos de independência que ocorreram, sobretudo durante as décadas de 50 e 60 do século passado, os europeus deixaram esses países por meio de negociações ou por meio da luta armada. De qualquer maneira, no momento em que foram negociadas as fronteiras dessas novas colônias, não se consideraram questões étnicas, religiosas, dentre outras.

As fronteiras da Síria foram construídas na década de 1920, colocando em um mesmo espaço diferentes grupos étnicos e religiosos. No final de 1970, a família Assads, do grupo religioso Shia Alawites, dominaram o país através de uma brutal ditadura. Bashar al-Assad está no poder desde 2000.

Em 2011, teve início diversos protestos contra a corrupção e brutalidade que a população de vários países do Oriente Médio sofria. Esse momento foi denominado como Primavera Árabe e chegou tardiamente na Síria, depois de ter início em países como o Egito e a Líbia. Após inúmeras mortes, pelas forças de governo sírias, de protestantes pacíficos no dia 18 de março daquele mesmo ano, os protestos aumentaram, assim como a violência e a repressão.

No início de 2012, o que eram protestos tornaram-se uma guerra civil. A população civil estava na mira de ataques do governo. Os Assad, através da violência, buscavam findar, principalmente, rebeldes muçulmanos e civis. Posteriormente, Assad tinha como objetivo centralizar o conflito em linhas religiosas. Desta forma, a revolta de base ampla se perderia, e haveria a possibilidade em atrair extremistas para o lado rebelde, o que, teoricamente, preocuparia a todos em ver Assad perder.

O plano do grupo Assad funcionou. Em 2013, sunitas islâmicos - apoiados por estados como Arábia Saudita e Qatar - tornaram-se um dos maiores combatentes contra Assad. Ao mesmo tempo, o governo xiita do Irã apoiou

Assad com armas, soldados e dinheiro. Logo, tornou-se em parte, uma guerra entre xiitas contra sunitas.

No Iraque, o grupo extremista sunita conhecido como al-Qaeda, que havia sido quase exterminado em 2007, foi reconstruído – que após invadirem o norte do Iraque, denominaram-se como ISIS. Logo, a luta contra Assad na Síria cresceu.

Já em 2014, a Síria encontrava-se dividida entre governo, rebeldes, ISIS e forças Curdas – os Curdos são pequenos grupos étnicos que buscam independência. Os civis sofrem com esta guerra, pois este é um dos objetivos dos Assads. O *Islamic State of Iraq and al-Sham* (ISIS) e outros grupos, quando dominam uma cidade, também colocam os cidadãos em um regime violento.

Dessa forma, grande parte dos refugiados sírios busca uma nova vida na Europa. Entretanto, a viagem é cara, arriscada e, em muitos casos, fatal. Reportagem do G1 publicada no dia 25 de agosto de 2015 afirma que, segundo estimativas da ONU, mais de 7,5 milhões de sírios abandonaram o país e quase 60% da população vive na pobreza; e que hoje haveria mais de quatro milhões de refugiados sírios – a maior população de refugiados no mundo.

“A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço que ele percorre inconscientemente” (BENJAMIN, 2012, p. 94).

3.2 Aylan Al-Kurdi

Vítima ao tentar sair da área em que ocorre a guerra civil na Síria, o corpo de Aylan Al-Kurdi foi encontrado e fotografado por Nilüfer Demir (imagem 11) na beira do mar na Turquia no dia dois de setembro de 2015. A criança e várias outras pessoas encontravam-se em uma embarcação que sofreu um acidente enquanto tentavam chegar a Europa. Com o advento das tecnologias digitais, a capacidade de produção, tratamento e distribuição de imagens foi ampliada; logo a foto que retrata a morte de Aylan repercutiu mundialmente. Mas questiona-se a necessidade da exposição da dor do outro, se a fotografia era necessária para explicitar o contexto e informar o público sobre o ocorrido dentre vários refugiados (o que já foi debatido no capítulo deste trabalho - *A dor como narrativa*).

“O mundo em imagens é conformado segundo os interesses daqueles que são proprietários da imprensa: a indústria, a finança, os governos”. (Freund, 2010, p. 20)

Independente do conhecimento já obtido e palavras já explicadas, Berger (1999) afirma que a relação entre o que é visto e o nosso conhecimento sobre aquilo nunca fica estabelecida. Assim como já explicado anteriormente neste trabalho através de texto de Laraia (2006), que defende a visão influenciada pela cultura, Berger segue lógica similar ao afirmar que “a maneira como vemos as coisas é afetada pelo que sabemos ou pelo que acreditamos”.

Berger (1999) explica que “nunca olhamos para uma coisa apenas; estamos sempre olhando para a relação entre as coisas e nós mesmos”. Assim como pode haver a empatia, – abordada no capítulo deste estudo como “A dor como narrativa” – pode existir também a catarse/prazer estético, explicado por Sontag (2003). O fato de aproximarmos uma imagem a como estamos situados é a causa de choque e grande repercussão da foto de Aylan. O choque está muito além do registro de uma criança morta, daquilo como resultado da guerra ou da guerra em si.

A repercussão da imagem fez com que ela entrasse na atmosfera do particular de cada indivíduo, família ou grupo. Os significados são compartilhados e gerados a partir de cada contexto (seja cultural, religioso, de acordo com as experiências vividas, etc.). Não é apenas a imagem em si que impressiona. O primeiro significado, o que a imagem é, o primeiro contato visual, já ficou para trás. O que ela fala/transmite é o que vai impactar a reflexão de cada indivíduo.

“Aceitamo-lo na medida em que isso corresponde à nossa própria observação das pessoas, gestos, rostos e instituições. Tal coisa é possível porque ainda vivemos numa sociedade de relações sociais e valores morais comparáveis”. (Berger, 1999, p. 24)

Platão e Aristóteles creem que a imagem é “imitadora”, entretanto, enquanto para um ela engana, para outro ela educa, respectivamente. Para Platão a imagem encanta a parte mais fraca da alma. Já para Aristóteles ela gera prazer. Ambas acabam por fazer parte da reflexão do espectador após o contato com a fotografia aqui analisada.

A foto representa uma cena que congela um lugar e um momento, que evoca um conjunto de aparências. A composição transmite a sensibilidade da imagem, é o que provoca e traz reflexão. Historicamente a concepção sobre crianças reflete na visão sobre a fotografia analisada: na Antiguidade com a divisão desequilibrada de trabalho, na Idade Média com a prática de infanticídio (mesmo sendo considerado crime), na Modernidade com elas começando os estudos mais cedo, no século XX até a contemporaneidade em que há maior conquista de direitos destinados as crianças e jovens - como a Declaração dos Direitos das Crianças, de 1959.

A esfera da infância remete a um ser frágil ao qual há uma maior sensibilidade, que se justifica historicamente, como já explicado. Porém, não é somente o fato da fotografia registrar uma criança que justifica seu impacto. Para compreender essa imagem é necessária uma análise mais detalhada da mesma.

Joly (2013) reforça a teoria de que o ser humano é intrínseca e culturalmente influenciado na compreensão de uma imagem. Mas só a observação superficial não possibilita uma interpretação da mesma. Fotografia permite uma maior reflexão, abordagem mais sensível, devido ao tempo de exposição que o espectador determina a ela.

Que a imagem seja uma produção consciente e inconsciente de um sujeito é um fato; que ela constitua uma obra concreta e perceptível também; que a leitura dessa obra a faça viver e perpetuar-se, mobilizar tanto a consciência quanto o inconsciente de um leitor ou de um espectador é inevitável. De fato, existem poucas chances de esses três momentos da vida de qualquer obra coincidirem. (JOLY, 2003, p. 44)

A leitura da imagem não é universal, mesmo com a existência de representações e experiência comuns. Reconhecer os motivos na mensagem visual e interpretá-los podem ser ações mentais simultâneas, mas acima de tudo são complementares.

A autora defende que a presença de imagens no meio científico é um problema designado para especialistas. Mas isso não impede a utilização ou compreensão da mesma. Joly enfatiza que há um núcleo comum em meio às infinitas significações e que, para compreender as especificidades, é necessária uma análise com maior atenção à imagem como um todo. Aspecto construtivo e identitário da representação, segundo Joly (2013), são operações mentais mais presentes.

“A imagem invasora, a imagem onipresente, aquela que se critica e que, ao mesmo tempo, faz parte da vida cotidiana de todos é a imagem da mídia.” (Joly, 2013, p. 14)

A semiótica, segundo Joly (2013), é “uma categoria mais geral, mais globalizante, que nos permita ultrapassar as categorias funcionais da imagem”, buscando signos e, conseqüentemente, significações. Através da semiótica a abordagem é sobre o ângulo da significação, e não da emoção ou prazer estético. Mas isso não anula a espontaneidade ou prazer estético no recebimento da imagem, ao contrário, a análise pode expandir esses fatores devido à ampliação da observação, conhecimento e informações da imagem. Por isso mesmo a análise de imagem possui também uma função pedagógica.

Na semiótica o signo é composto pela relação entre um conceito e uma imagem. Ele é composto pelo par significado/significante. O significante, a face perceptível do objeto estudado, é a fotografia em si. Já o significado, logo, o conceito da imagem analisada, são diversos entre os receptores. Mas para os veículos de comunicação que a reproduziram, o significado principal é informativo. A criança na imagem equivale ao referente, o objeto central. O contexto dificilmente pode ser deduzido apenas a partir da foto, é necessária uma complementação informativa textual (com dados históricos, temporais, socioculturais, ente outros). Eis o desafio da análise desta fotografia: decifrar as significações que a aparência da imagem implica.

Os signos são múltiplos e variados, entretanto a autora traz três tipos principais: ícone (signo que representa o objeto por similaridade, como por exemplo a fotografia de uma paisagem, ou a foto de Aylan fazer referência a ele mesmo), índice (indica algo com que o signo esteja ligado, como a fumaça que pode indicar fogo, por exemplo, ou a foto estudada fazer referência a migração) e o símbolo (não

tem relação com o que é representado, é arbitrário, assim como a cor branca pode representar paz).

Joly defende que o que distingue a fotografia de outras imagens é que são índices antes de ícones. A persuasão de índice adquire mais força que o caráter icônico, segundo a autora. Mas ela reforça que não existe signo puro, mas sim características dominantes. E que o autor não detém toda a significação da própria imagem. A característica de símbolo reforça isso – o objeto da fotografia estudada, no caso, o menino Aylan, pode ter diversas representações. A imagem é um signo icônico, a imagem em si não constitui todo o ícone.

A fotografia, assim como o vídeo, é considerada imagem “perfeitamente semelhantes, ícones puros, ainda mais confiáveis porque são registros feitos [...] a partir de ondas emitidas pelas próprias coisas” (Joly, 2013, p. 40). E a semelhança, segundo a autora, é o problema, devido ao poder da imagem se tornar perigosa seja por excesso (confusão entre imagem e objeto representado) ou falta (ilegibilidade) de semelhança.

O ponto comum entre as significações diferentes da palavra “imagem” (imagens visuais/imagens mentais/imagens virtuais) parece ser, antes de mais nada, o da analogia. Material ou imaterial, visual ou não, natural ou fabricada, uma “imagem” é antes de mais nada algo que se assemelha a outra coisa. (JOLY, 2013, p. 38)

Para analisar uma imagem, segundo Joly (2003), é necessário ver além do que ela mostra, imaginar o que ali não está apresentado concretamente (ação instrutiva). A significação da imagem não é encontrada apenas através dos elementos presentes, mas também pelos ausentes na fotografia (que podem ser mentalmente associados).

Além disso, se colocar ao lado do receptor, para descomplexificar a compreensão do histórico da chegada da imagem até o espectador facilita a compreensão da mesma. Não se pode deduzir que a foto de Aylan chegou às pessoas somente através de um veículo de comunicação que trouxe a contextualização daquele acontecimento.

Seja ela expressiva ou comunicativa, é possível admitir que uma imagem sempre constitui uma mensagem para o outro, mesmo quando esse outro somos nós mesmos. Por isso, uma das precauções necessárias para compreender da melhor forma possível uma mensagem visual é buscar para quem ela foi produzida. (JOLY, 2013, p. 55)

A metodologia de Roland Barthes (1964 apud JOLY, Martin, 2013) exprime que na análise é essencial pesquisar se a imagem possui signo e quais são. A partir dos significados encontram-se significantes e signos que compõem a fotografia.

Após a análise da composição do signo da fotografia, a compreensão de alguns dos signos da imagem é também relevante. Os signos plásticos, por exemplo, representam os elementos que compõem a imagem – no caso, a criança com roupas na praia. Já os signos icônicos demonstram os motivos reconhecíveis – a existência da fotografia. Juntos, os signos constroem uma significação global e implícita. Os significados podem ser evocados por convenção ou hábito, o que vai variar de acordo com o contexto de cada espectador.

A análise com estimativas embasadas sobre as propriedades da câmera também é importante para entender objetivos da fotógrafa e impactos no registro. Começando pelo enquadramento: distância entre o objeto e a objetiva. Possivelmente a fotógrafa não se encontrava muito distante de Aylan, da mesma forma que possivelmente possa ter aumentado a distância focal, o que passa a sensação de proximidade para o espectador ao deixar o objeto destacado – eliminando qualquer ideia de proporção com a imensidão do mar que possa minimizar a potência do objeto. Além disso, ela captura a cena na vertical, com o objeto centralizado.

A regra dos terços foi utilizada apenas horizontalmente, em que cada terço há um objeto diferente: areia, corpo (foco principal) e mar. O ângulo possivelmente visa não expor o rosto completo, e foi capturado com a câmera um pouco alta (por ser possível enxergar verticalmente o corpo). O foco e a nitidez estão concentrados no objeto central. O mar e a areia estão levemente desfocados por fazerem parte do contexto para compreensão da situação, o que também faz parte da composição.

A orientação de leitura da imagem é muito direta restrita devido a grande distância focal e centralização do objeto principal. A construção é de certa forma axial, o produto está exatamente no eixo do olhar, ao centro da fotografia, uma construção focalizada. Não há a construção em profundidade, o objeto não é integrado a cena (o objeto não sofre corte, já o mar e a areia sim).

Provavelmente o ISO (sensibilidade do filme à luz) deve estar por volta de 100, tanto para não diminuir a qualidade da imagem (pois, por ser uma fotojornalista, a foto pode ser impressa) quanto a não necessidade de uso de ISO alto em razão da luminosidade presente na cena. A iluminação difusa, natural, do começo do dia

(quando os corpos foram vistos e em seguida retirados) traz referências temporais e possibilita a não necessidade de ISO muito sensível (números altos). Ademais, por o objeto central estar estático, a velocidade de obturação não precisou ser tão alta, o que possibilita maior entrada de luz (“compensa” o ISO baixo) e conferiu certa estabilidade ao mar. Ambas as definições (ISO e velocidade) conferiram cores naturais ao ambiente fotografado, cores claras que conferem frieza, enquanto a cor quente está na camiseta na criança (objeto principal).

A noção de expectativa na recepção de uma mensagem é absolutamente capital. E, é claro, está intimamente ligada à de contexto. Ambas as noções condicionam a interpretação da mensagem e completam as noções de instrução de leitura. (JOLY, 2013, p. 61)

Além da análise da composição da imagem, é relevante compreender a análise a partir dos fatores constitutivos de comunicação. A função expressiva ou emotiva não cabe na fotografia estudada, pois o foco do registro não é o emissor, nem a mensagem é subjetiva. O mesmo vale para a função metalinguística (examina o código empregado).

Fotos de imprensa deveriam ter função referencial, cognitiva. Mas na prática a função referencial e a emotiva são mais comuns, segundo Joly (2013). “Uma foto de reportagem testemunha bem certa realidade, mas também revela a personalidade, as escolhas, a sensibilidade do fotógrafo que a assina”. A imagem funciona também com função de símbolo, como intercessão entre o homem e o mundo, estabelecendo relação entre o homem e o mundo, o que pode gerar proximidade a fatos que ocorrem distante do espectador.

Acima de tudo, a função informativa (ao interligar a imagem ao contexto de um veículo de comunicação), amplia talvez para função epistêmica (torna-se instrumento de conhecimento), pois informa sobre uma pessoa, um lugar, uma situação (no caso, a guerra e a questão dos migrantes).

Sousa (2000) reforça que “mesmo na atualidade, a sua (fotojornalismo) ambição máxima corresponde a mais antiga vocação da fotografia: testemunhar, com um elevado número de cópias a preço acessível”.

Muitas imagens são publicadas diariamente, mas só algumas ultrapassam a simples representação. O ponto principal da fotografia aqui estudada está na identificação do personagem (Aylan) com características semelhantes ao que se considera o opressor. Um menino branco que porta trajes comuns ao espectador

ocidental em uma posição que remete ao ato do descanso, uma figura hipoteticamente comum e que faz parte do cotidiano de diversas pessoas. Pode simbolizar/aludir ao filho de um casal, por exemplo, o que poderia justificar a empatia (se colocar na situação, como, no exemplo já apresentado, ao pensar que a criança naquela circunstância poderia ser o filho daquele casal) ou a catarse (exteriorizar a existência daquela realidade, mas com a suavização de não fazer parte da mesma), duas das infinitas possibilidades de reações à fotografia. Os traços, a personalidade, os pontos apresentados na análise da imagem atraem os olhos e convence que se conhece aquilo. A grande repercussão da imagem pode se justificar a isso.

Os signos icônicos da fotografia que registra o corpo de Aylan Al-Kurdi podem transmitir a impressão de opressão, injustiça – consequências da guerra e outros fatores os quais não cabem ao estudo aqui desenvolvido. As mensagens linguísticas que certamente acompanharam a fotografia dentro de um jornal (meio para difusão e confiabilidade para com a fotografia) complementam, remetem e relatam a desigualdade, a desumanização retratada na imagem. Na contemporaneidade a produção em alta escala, principalmente com o desenvolvimento de tecnologias e a imediata comunicação, conecta pessoas de todo o mundo. A globalização dessa e de diversas outras fotografias é fundamental para a informação, mas não deve ser vista de forma banalizada. O espectador ter atualmente acesso a imagens como a de Aylan não deveria ter como consequência a habituação, mas sim conscientização (preferencialmente acompanhada por ações efetivas em relação ao caso/problema/situação exposto).

3.3 Obras e trabalhos artísticos

Os sofrimentos frequentemente considerados dignos de representação são derivados da ira, seja divina ou humana, segundo Sontag (2003). Já a arte exhibe o sofrimento derivado de causas naturais (como enfermidades). A crítica e a sensibilidade de artes produzidas a partir de uma fotografia tendem a ser mais objetivas, além de, diferentemente do fotojornalismo, poder retratar uma opinião, um posicionamento.

A fotografia, como meio de reprodução, democratizou a arte (acessível a todos). E, além disso, mudou nossa visão sobre a arte, possibilitando a criação de obras que façam referências a fotografias icônicas.

“A invenção da câmera mudou a maneira como o homem via. O visível passou a significar algo diferente para ele. Isso refletiu-se imediatamente na pintura”. (BERGER, 1999, p. 20)

Reconhecer a beleza em fotos de guerra, na dor do outro, parece insensível, mas ainda há um ser humano, uma paisagem, uma crítica. A fotografia tem o poder dúplice de testemunho e estético, que ainda é condenado por se assemelhar à arte, mas este poder não deve ser visto como oposto. A unicidade de uma fotografia ser quebrada pela reprodução da mesma – no caso, como obras artísticas – parece incoerente, pois pode multiplicar e fragmentar em possíveis infinitos significados aquele primeiro registro.

“A natureza da reciprocidade da visão é mais fundamental do que a do diálogo falado”. (BERGER, 1999, p. 7)

Dentre o grande número de trabalhos artísticos produzidos com base na foto que registra Aylan, três são analisadas, com critério de seleção as imagens que maior tem relação com o estudo e que representem algo mais objetivamente.

Figura 18 – Barrado



Fonte: Archivo

A imagem 18 traz o desenho do mapa mundi, em que todos os países estão ao lado esquerdo da imagem e Aylan no lado direito, sobre o mar. O que divide os lados é um muro com arame. A imagem representa as dificuldades da imigração, em que países se fecham, colocam muros para impedir a entrada de migrantes. A

descreve visual e artisticamente as complicações que estrangeiros passam (objetivamente, o caso de Aylan, relacionando a travessia do mar) para conseguir refúgio em outro país.

Figura 19 – Cúpula



Fonte: Valeria Botte Coca

Já a imagem 19 possui uma cúpula, que remete ao espaço de encontros internacionais, com presença de representantes de todo o mundo, com o registro do corpo de Aylan ao centro. A imagem, assim como pode ser referência ao momento em que este caso fez com que o tema “imigrantes” ganha-se certa atenção, pode ser uma crítica visando mostrar que muitas vezes o que é discutido nos encontros nem sempre considera a realidade, fatos e ocorrências. Chama a atenção para que temas como regras de cada país, garantias de asilo, direitos humanos e migratórios sejam debatidos urgentemente.

Figura 20 – Repouso



Fonte: Steve Dennis

A imagem 20, diferentemente das anteriores, traz Aylan na posição que foi encontrado, mas em um local que faz referência a repouso e descanso. A obra pode fazer referência ao fato de que, apesar do resultado da tentativa de migração ter sido negativa, Aylan estaria agora em paz por não estar em meio à guerra e suas consequências. Pode também ter a intenção de remeter os espectadores a própria realidade (como se Aylan representasse alguma e qualquer criança que faça parte da vida de quem vê o desenho).

Dubois (2006) afirma que no século XIX a fotografia era vista principalmente como semelhança a realidade. Já no século XX a ideia é de transformação do real pela foto. As obras produzidas a partir de uma foto veem a reforçar isso, só que com críticas mais objetivas.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante dos pontos tratados no decorrer dessa pesquisa, foi possível apresentar argumentos diversos para compreender não só a fotografia principal de estudo (imagem 11), mas sim razões para expor fotos do gênero.

A história do fotojornalismo revela que as imagens publicadas na imprensa são vistas como reflexo da realidade e possibilitam a comunicação de fatos a um grande número de pessoas. Além disso, reforça que imagens similares a de Aylan e de cobertura de guerra não são novidades. A guerra é exposta através de fotografias desde a década de 50, mesmo que não mostrem necessariamente o lado da dor.

As questões relacionadas à ética são complexas. Mas no fotojornalismo (que foi a ocasião do registro de Aylan, em que a fotógrafa estava ali presente em nome de um veículo de comunicação) é necessário unir a ética à deontologia da profissão – e, mais especificamente, aos códigos específicos de cada país e jornal.

No estudo foi possível averiguar que a dor como narrativa possui diversos objetivos. Inicialmente a justificativa era o simples ato do registro, segundo Sontag (2003). Posteriormente, a transposição de sentimentos, como a empatia, catarse, até mesmo conscientização daquela realidade ou preocupação com a própria. A diferença está na recepção de cada espectador. O público recebe a foto com diversas percepções, diferenciadas por conta da carga cultural e de experiência, por exemplo. São questões que estão no campo antropológico.

A foto feita por Nilüfer Demir, sem dúvida nos remete a casos similares mais recentes, como o registro da guerra do Vietnã e da fome no continente africano como a imagem realizada pelo fotógrafo Kevin Carter. As possibilidades de registros como estes terem causado comoções que resultassem em ações que amenizem que situações similares continuem a ocorrer é questionável – basta analisar a situação das migrações que continuam a ocorrer após o caso de Aylan.

O choque moral não é a principal ocorrência, e sim choque de valores, experiências, visões de mundo. O choque desperta o senso moral para o contraste da condição e semelhança a quem é seu próximo. Entretanto a análise de possibilidades da imagem se faz necessária para auxiliar e comprovar hipóteses da mesma. Afinal, a foto não abarca a maior parte daquela realidade.

O resultado do registro fotográfico sofre influência do fotógrafo. A seleção de ângulo e outras configurações da câmera asseguram isso. A análise feita no trabalho visa explicar que o resultado da foto vai além do objetivo do fotógrafo: a recepção por cada espectador é diferente, as interpretações dessa imagem são infinitas. Entretanto, o objetivo era compreender as possibilidades, o que as justifica e analisar a fotografia de um aspecto semiótico. A leitura da imagem não é universal, mas a repercussão mundial dessa foto é causada pela assimilação do espectador com a própria realidade.

As narrativas do fotojornalismo corroboram para dar significado social a um acontecimento, através da promoção de alguns fatos como notícia. O jornalismo juntamente com a fotografia não só reporta, mas influencia na condução, divulgação e recepção da imagem. Os veículos de comunicação possibilitam o imediatismo e noção de mundo ao público. As fotografias de notícia possuem certo poder.

Uma das diversas particularidades da foto estudada é que a mesma se dirige a emotividade. A busca por significados esotéricos, ou seja, ocultos a imagem em si, possibilita infinitas pesquisas dessa e de outras fotografias. A linguagem da imagem deveria ser usada de forma a expandir a experiência pessoal e carga histórica.

A fotografia e o fotojornalismo possibilitam a aproximação do que muitas vezes está distante ou é desconhecido. A imagem pode ser construtora, destrutiva, expressiva, comunicativa, móvel mesmo que imóvel, antiga e contemporânea. Dubois (2006) explica que a imagem funciona “como o traço de uma luz invisível, como o fantasma de um pensamento e de um sentimento experimentado por um indivíduo em um dado momento”.

Essa pesquisa, como dito inicialmente, traz reflexões sobre o tema de fotojornalismo, exposição da dor e análise de imagem. A ideia não é atingir uma verdade absoluta – a qual é inalcançável, mas contribuir na compreensão, humanização e, talvez, servir de instrumento para estudos similares sobre o tema.

A imagem fotográfica como a de Aylan não é a primeira e nem será a última a ser produzida ao longo da história, principalmente se considerarmos os intensos fenômenos migratórios da atualidade. A exposição da dor não deixará os noticiários e a necessidade de problematizá-la continuará perseguindo o fotojornalismo

REFERÊNCIAS

- BRECHEEN-KIRKTON, Kent. Visual silences: How photojournalism covers reality with the facts. *American Journalism*, 1991. Disponível em: <<http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/08821127.1991.10731320?redirect=1>>. Acesso em: 28 mar. 2016.
- BECKER, Howard. *Les photographies dissent-elles la vérité?* França: Presses Universitaires de France, 2007. Disponível em: <http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=ETHN_071_0033>. Acesso em: 28 mar. 2016.
- BENJAMIN, Walter. *Pequena história da fotografia: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- CAMARGO, Isaac Antonio. *Ética, imagem e fotografia na mídia informativa impressa*. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/11931/10501>>. Acesso em: 26 nov. 2015.
- DONATO, Mauro. Meninos sírios ainda morrem na praia todo dia: alguém se importa? *Diário do Centro do Mundo*, 18 out. 2015. Disponível em: <<http://www.diariodocentrodomundo.com.br/meninos-sirios-ainda-morrem-na-praia-todo-dia-alguem-se-importa-por-mauro-donato/>>. Acesso em: 26 nov. 2015.
- DUARTE, Jorge. Estudo de caso. In: _____; BARROS, Antonio (ORG.). *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. São Paulo: Atlas, 2005.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*, 9 ed. São Paulo: Papirus, 2006.
- EAGLETON, Terry. *Ideologia*. São Paulo: UNESP, 1996.
- FENAJ, Código de Ética dos Jornalistas Brasileiros, 2007. Disponível em: <<http://www.fenaj.org.br/materia.php?id=1811>>. Acesso em: 09 abr. 2016.
- FONSECA JÚNIOR, Wilson Corrêa da. "Análise do Conteúdo". In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (ORG.), *Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação*. São Paulo: Atlas, 2005.
- FREUND, Gisèle. *Fotografia e Sociedade*. Lisboa: Nova Vega, 2010.
- HANDBOOK of journalism. *A brief guide to standards, photoshop and captions*, 2008. Disponível em: <http://handbook.reuters.com/index.php?title=A_Brief_Guide_to_Standards,_Photoshop_and_Captions#Photo_Opportunities>. Acesso em: 03 maio 2016.
- HUNT, Lynn. *A invenção dos direitos humanos: uma história*. Tradução: Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

IN PICTURES: Roger Fenton's historic Crimean War photographs. *The Telegraph UK*, 04 mar. 2014. Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/ukraine/10675182/In-pictures-Roger-Fentons-historic-Crimean-War-photographs.html>>. Acesso em: 03 maio 2016.

JOLY, Martine. Introdução à análise da imagem, 14 ed. São Paulo: Papirus, 2013.

KOSSOY, Boris. Realidades e ficções na trama fotográfica. São Paulo: Ateliê, 2002.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura, um conceito antropológico*: A cultura condiciona a visão de mundo do homem, 20 ed. Rio de Janeiro: J. Zahar Editor, 2006.

LÜDKE, Hermengarda Alves; ANDRÉ, Marli E. D. A. *Pesquisa em educação*: abordagens qualitativas. São Paulo: EPU, 1986.

PAIVA, Raquel (Org.). *Ética, cidadania e imprensa*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

PAZ, Samuel. Fotografia analógica básica. Mês da Fotografia. 2013.

PENA, Felipe. *Teoria do Gatekeeper*: Teoria do jornalismo. São Paulo: Contexto, 2005.

PENA, Felipe. *Teoria do Newsmaking*: Teoria do jornalismo. São Paulo: Contexto, 2005.

POR QUE publicamos a imagem do menino sírio afogado? *São Paulo*, 02 set. 2015. Disponível em: <<http://noticias.uol.com.br/internacional/ultimas-noticias/2015/09/02/por-que-publicamos-a-imagem-do-menino-sirio-afogado.htm>>. Acesso em: 26 nov. 2015.

QUASE 750 mil migrantes chegaram à Europa pelo Mediterrâneo em 2015. *São Paulo*, 01 nov. 2015. Disponível em: <<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2015/11/quase-750-mil-migrantes-chegaram-europa-pelo-mediterraneo-em-2015.html>>. Acesso em: 26 nov. 2015.

ROUILLÉ, André. *A fotografia*: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: SENAC, 2009.

SAUSSURE, Ferdinand de. Curso de linguística geral. São Paulo: Cultrix, 1993.

SOUSA, Jorge Pedro. Uma história crítica do fotojornalismo ocidental. Santa Catarina: Grifos, 2000.

THE PULITZER prizes: Honoring Excellence in Journalism and the Arts. Disponível em: <<http://www.pulitzer.org/>>. Acesso em: 15 maio 2016.

TRAQUINA, Nelson. A rotinização do trabalho jornalístico. Teorias do jornalismo: *Porque as notícias são como são*, 3. ed. rev. 2012. Florianópolis: Insular.

WE SPOKE to the photographer behind the Picture of the drowned syrian boy. VICE, 04 set. 2015. Disponível em: <<http://www.vice.com/read/nilfer-demir-interview-876>>. Acesso em: 23 abr. 2016.

WOLF, Mauro. Teorias da Comunicação de Massa. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

WORLD *press photo*: Inspiring. Engaging. Educating. Supporting. Disponível em: <<http://www.worldpressphoto.org/>>. Acesso em: 16 maio 2016.